

DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

PONCE Y LA INVENCION DEL BARROCO*

RAÚL ZAMBRANO

Investigador independiente, Bruselas

En 1929, Andrés Segovia pide a Manuel M. Ponce componer una suite en estilo barroco, lograda a tal grado que pudiera ser atribuida a un músico de este periodo, Silvius Leopold Weiss (1687-1750). La obra no fue publicada ni por el compositor ni por el guitarrista. El manuscrito desapareció durante la Guerra Civil española. La única fuente que de ella tenemos es la grabación que hiciera Segovia –bajo la atribución apócrifa– el 6 de octubre de 1930, frágil por lo precario de la tecnología¹. Esta no fue la única vez que Segovia pidiera a Ponce obras en un lenguaje pasado y será particularmente en el estilo barroco, recurriendo a la falsa atribución. Al recuperar esta música, al articular fuentes extraviadas o escondidas, al preguntarnos por qué Segovia propuso este juego a Ponce y, sobre todo, al tratar de dar respuesta al porqué Ponce participó de la locura que suponía aceptarlo –atendiendo el llamado a crear un repertorio y una tradición para este instrumento–, podemos descubrir también que en ese universo del catálogo de Ponce, en su música para guitarra, está contenido todo su lenguaje musical, donde reivindica lo inútil de lo original y único, lo definitivo de las soluciones múltiples, lo grandioso del anacronismo deliberado y la atribución apócrifa, y la belleza de la enorme síntesis de una herencia de siglos.

La relación de fuentes de las obras de Ponce en estilo barroco merece especial atención porque a través de ella –de su recopilación y estudio– se pueden ver los mecanismos de colaboración de estos dos artistas y tratar de entender los límites creativos que la relación imponía. Además, es a través de este repertorio que podemos descubrir un elemento fundamental del lenguaje personal de Ponce: la síntesis pasada. Son trece las piezas barrocas que sobreviven de este repertorio: cinco movimientos de la *Suite en La menor* de 1929 (Prélude, Allemande, Sarabande, Gavotte I-II y Gigue), una *Courante* aislada de diciembre de 1930, cinco de la *Suite en Re* de marzo de 1931 (Préambule, Courante, Sarabande, Gavotte I-II y Gigue) y un *Prélude* y *Air de danse* de octubre de 1931.

* Agradezco al “Proyecto Editorial Manuel M. Ponce” de la Facultad de Música de la UNAM el haberme permitido utilizar en este trabajo múltiples fragmentos y ejemplos musicales de lo ahí publicado en torno a este repertorio; véase <www.fam.unam.mx> [consulta 22-06-2018].

¹ *The Art of Segovia*. Andrés Segovia, guitarra. Londewa [Londres], His Master’s Voice Recordings [HMV]. Discos de cera. Grabado entre 1927 y 1939.

La Suite en La menor

La *Suite en La menor* es la que más sufrió la pérdida de una fuente, al no quedar un manuscrito contemporáneo, ni de Ponce ni de Segovia; no obstante, se tienen suficientes fuentes fonográficas y documentales que nos permiten su recreación². En principio están las cartas que pueden ser consultadas en el libro editado por Miguel Alcázar³. A través de ellas podemos identificar la atribución, datar su escritura, la trayectoria de conciertos, críticas y tentativas de publicación, así como la posible pérdida del manuscrito y la reacción de otros músicos y compositores frente al fenómeno que esta obra significa⁴.

[diciembre de 1929]⁵

La Suite de Julius Weiss está en dedos. Es preciosa, y pienso tocarla en Nueva York el 8. Pero necesito otra gigue... La que me hiciste es demasiado *inocentona* para finalizar. Ponte un cuarto de hora al piano, y hazme una toda en arpeggios, con unas notitas, destacadas, de melodía unas veces arriba y otras en el bajo... ¿Quieres?⁶

Es muy posible que Ponce se haya sentado el cuarto de hora al piano, porque la Gigue que graba Segovia responde a la petición de esta carta. De ser así, no tenemos hasta ahora una fuente de la primera versión de la Gigue que permita su reconstrucción.

[enero de 1930]

Espero la variación de acordes de tres voces y el final. Y para que ya no pienses más que en el concierto, y en tus otras cosas, mándame también la giga, y te dejo tranquilo una temporada⁷.

A juzgar por una carta del 10 febrero de 1930, donde relata el entusiasmo que la *Suite* ha despertado, y al no insistir en el asunto de la Gigue, es de suponer que la segunda versión de esta debió estar lista hacia principios de ese año:

10. II. XXX

Tengo prisa, y no me extenderé mucho hoy. En otra te informaré del éxito de Silvius Leopold Weiss. Estoy encantado del triunfo de este viejo maestro. Los críticos más enterados y cultos han hecho mención, en la crítica, de muchos detalles pintorescos de su vida. Y ha sido apreciada su semejanza con Bach. El Preludio, la Allemande y la Sarabande, sobre todo, han gustado muchísimo. Te guardo toda la prensa⁸.

En 1931, Segovia considera la posibilidad de editarla en Schott, desde luego atribuida a Weiss, lo que suponía la posesión de un manuscrito bien identificado a partir del cual se justifique la transcripción y la publicación, o al menos una referencia clara para poderla atribuir –cosa que obviamente Segovia no tenía– y vuelve a recurrir a Ponce para resolver este problema, formalizando una mentira que, por otro lado, era común en esa época.

² Entre las primeras, además de la grabación de 1930 en HMV, Segovia grabó la *Gigue* (*An Andrés Segovia Recital*. DECCA DL 9633. Vinilo. Grabado en 1952); y el *Prélude* y *Allemande* (*Andrés Segovia Plays*. Andrés Segovia, guitarra. Vinilo. DECCA DL 9734. Grabado en 1954, publicado en 1955).

³ Alcázar, Miguel (ed.). *The Segovia-Ponce Letters*. Columbus, Editions Orphée, Inc., 1989.

⁴ La ortografía y puntuación de las cartas, cuyo texto se toma del libro de Alcázar, se han normalizado conforme al uso del castellano actual. Las cursivas, en cambio, se mantienen como en el original.

⁵ Alcázar pone entre corchetes las fechas probables para algunas cartas que no están datadas.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁸ *Ibid.*, p. 61.

Le he propuesto igualmente la edición de la Suite de Weiss. No le he dicho que sea absolutamente de éste, sino *atribuida*. Pero que como poseo un manuscrito único será necesario hacer condiciones muy diferentes de las ediciones que él hace de las cosas de Bach. Veremos lo que contesta, y si aceptase y propusiera una buena suma, te encontrarías con ella para reparar pequeñas necesidades caseras. Por si acaso, aconséjame sobre el modo de presentar la edición. En efecto: ¿en qué documentos o razones apoyarse para atribuir la Suite a Weiss? ¿Qué decir? Piensa y provee...⁹.

En otra carta hay una posdata que hace referencia a la respuesta de Strecker, director editorial de Schott: “Adjunto la carta de Strecker en que contesta a lo de Weiss. ¿Qué hacemos?”¹⁰ No sabemos qué respondió Schott, pero sin justificación no iba a ser publicada bajo el nombre de Weiss, y Segovia no estaba dispuesto a editarla bajo el nombre de Ponce porque entonces su grabación reciente sería un acto de manifiesto engaño: “Y no creas que no me ha pasado por la cabeza tocar con tu nombre la Suite de Weiss. Pero ya está impresionada y podría haber jaleo [...]”¹¹.

Estaba, pues, la posibilidad de su edición por parte de Segovia en Schott, en un callejón sin salida del cual no iba a escapar. Pero eso no impidió que otros guitarristas con menos pruritos musicológicos lo intentaran. Tenemos una importante lista de ediciones de la obra que, teniendo por fuente la grabación de Segovia de 1930, imaginaron la transcripción de un manuscrito inexistente para vender como auténtico (al igual que las reliquias de muchas catedrales) un texto ficticio. Vale pues la pena hacer un recuento de algunas de estas ediciones. En 1951, Miguel Ablóniz publica esta obra en Bèrben, como una transcripción propia de la suite de Weiss, bajo el título de *Suite in la maggiore*, muy cercana a la grabación de Segovia¹². En 1954, Abel Fleury publica con Ricordi su propia versión de la *Suite en La*¹³. Aunque es probable que esté influido por la edición de Ablóniz, toma muchas decisiones propias que inciden en su transcripción.

En 1971, Ablóniz hace una nueva edición en Bèrben, bajo el título de *Suite in la*, con numerosas diferencias respecto a su primera edición, que lo alejan de la grabación de Segovia¹⁴. Lo más relevante de esta publicación es la nota explicatoria que Ablóniz agrega al final, “una necessaria spiegazione”, en la que aclara por qué hizo pasar como propia una transcripción inexistente, después de adquirir los discos de Segovia: “Decidí copiarla, sabiendo que cuando una pieza grabada se presenta como una obra con varios siglos de antigüedad y es difícil o imposible consultarla, cualquiera es libre de copiarla, siempre y cuando se cite la fuente”¹⁵. Desde luego, en la versión de 1951 Ablóniz no citó fuente alguna, aunque en esta reciente explicación aclara que el título de la primera edición, *Suite in la maggiore*, se debía a que este era el que aparecía en la etiqueta del disco; no obstante, “hasta que alguien autorizado revele el título exacto –original–, pensé que sería más sabio, en esta reimpresión, no especificar el modo”¹⁶. Así, en la de 1971 lleva el título de *Suite in la*. La nota contiene también la narración de un encuentro en 1948 que tuvo Ablóniz con

⁹ *Ibid.*, p. 100 (en la numeración de las cartas que hace Alcázar en su edición, esta es la 56 y aparece sin fecha, así como la anterior [55] y la posterior [57]; las tres se encuentran entre la 54 del 21 julio y la 58 del 16 de noviembre de 1931).

¹⁰ *Ibid.*, p. 104 (en la numeración de las cartas que hace Alcázar en su edición, esta es la 59 y aparece sin fecha, así como la posterior [60]; las dos se encuentran entre la 58 del 16 de noviembre de 1931 y la 61 del 11 de enero de 1932).

¹¹ *Ibid.*, p. 127 (en la numeración de las cartas que hace Alcázar en su edición, esta es la 73 y aparece sin fecha, así como la posterior [74]; las dos se encuentran entre la 72 del 22 de octubre de 1932 y la 75 del 11 de noviembre de 1932).

¹² Weiss, Silvius Leopold. *Suite in la maggiore*. Miguel Ablóniz (trans.). Módena, Casa Editrice Bèrben, 361-3328-501, 1951.

¹³ Weiss, S. L. *Suite in La*. Revisión y digitación de A. Fleury. Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.E.C., B.A. 10981, 1954.

¹⁴ Weiss, Leopold Silvius. *Suite in la*. Miguel Ablóniz (trans.). Ancona, Edizione Musicali Bèrben, E. 1017 B, 1971.

¹⁵ Nota de Miguel Ablóniz para la edición de 1971 de la *Suite in la*, p. 16.

¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

Segovia en Edimburgo, quien le relató que el manuscrito original se había extraviado durante la Guerra Civil y que nunca tuvo ni el tiempo ni el ánimo de sentarse a reescribirlo. También en este texto justifica los cambios con respecto a la grabación de su primera versión: “algunas notas e inversión de acordes son absolutamente míos (no están en la grabación –una licencia que me he tomado sabiendo que el compositor no era guitarrista–)”¹⁷. Pareciera que Ablóniz no percibe la contradicción en la que incurre al confesar haber transcrito la obra de la grabación de Segovia, es decir, las modificaciones que se permite “sabiendo que el compositor no era guitarrista” no están hechas sobre el texto del autor, sino sobre la versión del guitarrista –quien probablemente se arrogó la misma libertad–, dejando la muy desafortunada noción que pretende corregir tanto a Ponce como a Segovia. Ablóniz describe más adelante otro encuentro que sostuvo con Segovia el 11 de septiembre de 1956, durante el cual le fue revelado el nombre del autor pero, como Segovia pensaba aclararlo en sus memorias, Ablóniz no quiso adelantar el anuncio, lo que le permitió seguir editando la suite bajo el nombre de Weiss, sin hacer una revisión del texto y beneficiándose con la publicación. En la misma edición, una página después, aparece un agregado de la editorial Bèrben, como noticia de última hora –*Ultimissima*– que asevera haber recibido de Ablóniz, durante la elaboración de esa edición, una nota con un recorte de periódico del *The Advocate*, periódico de Stamford, Connecticut (miércoles, 30 de junio de 1971), en el que se anuncia que muchas de las obras atribuidas por Segovia a otros compositores fueron hechas por Manuel Ponce. Se cita a Carlos Vázquez como heredero legal de la obra de Ponce, quien explicó que “cuando visitó a Segovia en 1964, en Madrid, el guitarrista prometió dar el crédito a Ponce de sus composiciones en sus memorias, pero le daba permiso de anunciar antes en México lo que él llamaba su «broma»”¹⁸. Pese a esta nota *Ultimissima*, la editorial Bèrben no editó la obra bajo la autoría de Ponce y continuó beneficiándose con una publicación no muy rigurosa.

En 1973, Manuel López Ramos es el primer guitarrista en hacer una grabación con la atribución correcta, también a partir de su transcripción de la versión de Segovia¹⁹. En 1983, promovida por Robert Vidal, Editions Musicales Transatlantiques publicó una versión llamándola *Suite en la Mineur*, bajo la autoría de Ponce, revisada por José Luis González –alumno de Andrés Segovia–²⁰; se asevera en ella (a través de un prólogo a cargo de Corazón Otero) que este guitarrista poseía una copia del manuscrito de la obra hecha por el propio Segovia²¹. Mientras no se pueda revisar el manuscrito y datarlo dentro de los años que van de 1929 –fecha en que recibe la obra– a 1936 –fecha posible de su pérdida–, pienso que no se le puede considerar como “tomado directamente de una copia del original que le diera su maestro Andrés Segovia”, como se asevera en el prólogo.

¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹ *Antología de la guitarra clásica. Vol. 2.* Manuel López Ramos, guitarra. LP. México, Ángel, 1975.

²⁰ Ponce, Manuel M. *Suite en la mineur. Doigtès* de José Luis González. París, Editions Musicales Transatlantiques, E.M.T 1673, 1983.

²¹ Tanto José Luis González como Robert Vidal y Corazón Otero han fallecido. Sin embargo, Corazón Otero, en un correo, aseguró no haber visto jamás dicho manuscrito. Angelo Gilardino respondió, a pregunta expresa, que en el Archivo Segovia no hay ningún manuscrito, ni autógrafo ni de otra mano, de la *Suite en La*; de igual modo Alberto López Poveda, vicepresidente de la Fundación Centro de Documentación Musical Casa Museo Andrés Segovia –cuyo libro *Andrés Segovia: vida y obra*. 2 vols. Jaén, Universidad de Jaén, 2010, es la referencia más importante sobre la figura de este guitarrista– escribió en un correo: “Revisadas todas las partituras de Manuel Ponce que se encuentran en el Archivo de Documentación Musical, podemos asegurarle que no existe la ‘Suite en la menor’ del indicado compositor”. No obstante, en 2008, el guitarrista Luigi Attademo publicó en *Roseta* el catálogo del Archivo Segovia de Linares (Attademo, Luigi. “El repertorio de Andrés Segovia y las novedades del archivo”. *Roseta. Revista de la Sociedad Española de Guitarra*, 1 (2008), pp. 69-191, p. 85), donde hace referencia a un manuscrito como “Suite Weiss de la mano de Emilia Segovia, con anotaciones de AS sin fecha”. No he podido consultarlo, pero de existir no sería una copia tomada directamente del manuscrito original.

En el año 2000, Miguel Alcázar publicó *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales* con el CONACULTA y Étoile²². Alcázar la llama en esta edición *Suite I*, lo que resulta cuestionable dado que Ponce no concibió las suites como un ciclo, ni las llama así. Esta edición es abiertamente una transcripción de la grabación hecha por Segovia en 1930, justificando sus diferencias con ella “al considerar, filológicamente, que la labor del crítico es la restauración del texto, dentro de lo posible, a su forma original”²³, sin dar una explicación de en qué momento y cuáles fueron los criterios filológicos para su restauración que le hicieron modificar la fuente de la que se vale. En 2012, con la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM, se editó la *Suite en La menor* como parte del “Proyecto Editorial Manuel M. Ponce”, tratando de articular toda la información conocida hasta ese momento, de manera que se permitiera a cualquier músico trabajar esta obra y tomar decisiones personales de interpretación²⁴.

Estas ediciones, a pesar de sus múltiples fallos, fueron de una enorme utilidad para la sobrevivencia de la Suite en una vida pública de estudio, ejecución y escucha en las salas de concierto. Siendo este el objetivo del ejercicio de la música –su ejecución y escucha– (porque nadie va, en principio, a una sala de concierto a que le aclaren qué manuscrito van a tocar, sino a escuchar música) y considerando que su propagación y desarrollo debe mucho a la práctica carente del criterio de moderna obsesión por la fuente (práctica corriente hasta hace relativamente poco en la que podemos incluir a Bach, Mozart o Haydn), es quizás conveniente cuestionar el principio académico que impone la necesidad de un manuscrito autógrafo identificado, como primer paso indispensable, para publicar una obra. En el caso particular de la *Suite en La menor*, esto impidió durante muchos años una edición con el cúmulo de información que permitiera al intérprete trabajarla.

La Suite en Re

La historia de la *Suite en Re* es todavía más alambicada y compleja por el simple hecho de que Segovia no la tocó ni junta ni entera, sino en partes y no toda. Al igual que con la *Suite en La menor*, hay referencias epistolares dignas de mención. Ya desde mediados de 1930, el guitarrista agradece en una carta sin mayor referencia “por la Suite que estás trabajando ahora”²⁵. Posteriormente, en una misiva sin fecha –probablemente de febrero de 1931–²⁶, aparece la *Suite en Re* con toda claridad:

No dejes de pensar en la Suite Clásica en Re. Me hace mucha falta. Hazla muy melódica, melódica en sus distintas voces. Y mándamela a Geneve en cuanto la tengas, si la tienes, por casualidad para fines de marzo. Pasaré en casa todo este tiempo, pues concluyo en Italia, el 27 de marzo, y no iré probablemente a París, hasta pasado el 8 de abril. Dime si quieres que te mande algo de lutistas. No hagas esa Suite muy Bach para que no inspire sospechas el descubrimiento de otro Weiss²⁷.

²² Alcázar, Miguel (ed.). *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales*. México, CONACULTA y Ediciones Étoile, 2000, pp. 104-117.

²³ *Ibid.*, pp. 105-106.

²⁴ Ponce, Manuel M. *Suite en La menor*. Edición y revisión de Raúl Zambrano [Proyecto Editorial Manuel M. Ponce]. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Música, 2012.

²⁵ Alcázar, M. (ed.). *The Segovia-Ponce Letters...*, p. 68 (en la numeración de las cartas que hace Alcázar en su edición, esta es la 37 y aparece sin fecha; se encuentra entre la 36 y la 38 de febrero y junio de 1930, respectivamente).

²⁶ Alcázar pone entre corchetes las fechas probables para algunas cartas que no están datadas.

²⁷ *Ibid.*, pp. 88-89.

En una carta fechada como “Sábado XXXI”, Segovia menciona el programa que tocará el 19 de mayo, en el cual incluye el Prólogo entre otras obras de Ponce, y lo urge a dar el nombre a quien deba ser atribuida esta obra:

[...] Quiero tocar la *Gigue* y quizá otro número de la Suite de Weiss... Tocaré cuatro o cinco cosas de Bach, y abriré la segunda parte con el *Prólogo* que me has hecho ahora y que suena vigorosamente, y muy bien. [...] Te suplico que me arregles el pedazo que te envío y que me lo mandes a Atenas al *Acropole-Palace*, sin pérdida de tiempo. Dime también a quién quieres que atribuyamos el *Prólogo*. Le temo mucho a esos movimientos contrarios del maestoso. Si crees que pasarán, déjalos, y si han de suscitar alguna sospecha airada, modifícalos. Pero por Dios, escríbeme enseguida porque tengo que dar el programa con urgencia. En todo caso, telegráfame el nombre del autor para que yo pueda enviar la lista de estos, para los afiches²⁸.

Después no vuelven a aparecer alusiones ni a la escritura de los movimientos restantes, o a alguna solicitud de Segovia para corregir alguno de ellos, ni a la tentativa de su ejecución y estreno, ni a su grabación. Tampoco menciona la posibilidad de publicarse, sea bajo el nombre que sea. Solo, el 22 de junio de 1932, Segovia hace referencia a la Sarabande de esta Suite, al ponerla de ejemplo para otra obra, del mismo corte, que Ponce trabajaba ya:

[...] En cambio, no hagas las variaciones sobre la sarabande²⁹ porque la segunda parte de esta no va bien. Hubiera sido preferible que en lugar de los grupitos en que se enreda la melodía, le hubieses dado a esta una línea más simple –como la que escribiste para la Suite en Re– y habría quedado muy guitarrística³⁰.

La vida de esta *Suite* comenzó fragmentada en recitales y grabaciones. En enero de 1944 Andrés Segovia graba, para la DECCA en Estados Unidos, la Gavotte y la Sarabande³¹, y para el mismo sello graba, en marzo de 1957, el Prólogo y la Gavotte³². En ambas grabaciones, las piezas llevan la autoría de Alessandro Scarlatti (1660-1725). Segovia tocaba la Courante como la última pieza de una *Suite en Re menor* de Robert De Visée (1650-1725), como se puede apreciar en el recital grabado el 30 de junio de 1967 para la BBC³³. Tal vez lo hacía desde 1934; de ser así, es posible imaginar que Segovia, ya desde entonces, había tomado la decisión de no tocar la *Suite en Re* de modo integral. Esto impidió que fuera publicada por otros guitarristas a partir de la grabación de Segovia, como una Suite.

No obstante, en el archivo de Ponce sobrevivía un manuscrito autógrafo que, aunque es claramente un borrador, está firmado y fechado en cada movimiento. Actualmente este manuscrito está desaparecido y solo se conserva una fotocopia a la que le faltan dos páginas centrales correspondientes a la *Gigue*, de la que se conservan solo 27 compases (esta fotocopia puede ser consultada en el Acervo Manuel M. Ponce de la Facultad de Música de la UNAM). Al compararlo con lo grabado por Segovia llaman la atención ciertas diferencias, las más significativas en los compases 45-52 de la Courante. Este

²⁸ *Ibid.*, pp. 89-90.

²⁹ Hay dos sarabandas desconocidas que Segovia reporta en 1936 dentro de la lista de manuscritos perdidos al dejar su casa en Barcelona.

³⁰ *Ibid.*, p. 117.

³¹ *Andrés Segovia. Vol. 2.* Andrés Segovia, guitarra. Vinilo (45 rpm). DECCA ED 3503. Grabado en Nueva York entre el 10 y el 28 de enero de 1944, publicado en 1953.

³² *Segovia and the Guitar.* Andrés Segovia, guitarra. Vinilo. DECCA DL 9931 / MCA MACS 1964, 2521. Grabado en 1956, publicado en 1957, reeditado en 1970 (MACS 1964).

³³ Durante sus emisiones en la BBC, para radio o televisión, desde 1934 Segovia programaba una suite de De Visée que finalizaba, sospechosamente, con una Courante. En 1935 tocó la Sarabande y la Gavotte de la *Suite* atribuida a Scarlatti.

manuscrito fue editado por Carlos Vázquez en 1967 en Peer International, con la revisión y digitación de Manuel López Ramos, y con algunas diferencias respecto al original en el relleno del trazo armónico, el sistema de repetición de las danzas, el agregado de acentos y al complementar con bajos y acordes los primeros 27 compases de la Gigue que sobreviven del manuscrito. Al estudiar esta obra en 1991 en la clase de Manuel López Ramos, aseveró que la Gigue en esta edición fue mayoritariamente compuesta por Carlos Vázquez³⁴. En la publicación de la obra de Ponce para guitarra que hiciera Miguel Alcázar en el año 2000³⁵, aparece una nueva versión, bajo el nombre de *Suite II*³⁶, y en el prefacio que antecede a la obra nos habla de los 27 compases de la Gigue: “[...] que es seguida por 27 compases de la gigue, por lo que no se sabe con exactitud la fecha de terminación de esta última, aunque es posible que haya sido escrita el mismo 19 o al día siguiente [...]”³⁷. No obstante, no se aclara de qué manuscrito obtiene los compases restantes de esta danza³⁸. Nunca se cuestionó demasiado ninguna de estas dos ediciones, aunque la Gigue fue motivo de polémicas y recreaciones como lo atestigua la grabación de Gerardo Arriaga, donde toma la decisión de reelaborarla en todas sus secciones; así lo aclara en el cuadernillo de su grabación:

[...] la *gigue*, tal como está editada, representa indudablemente un estado embrionario, preliminar a su terminación. Es absolutamente imposible que un músico como Ponce diera por concluida una obra en esas condiciones. Probablemente el movimiento nunca fue acabado ni, obviamente, entregado a Segovia, quien por esa razón no pudo incluirlo en sus programas y grabaciones. Meditando en ello, hube de tomar una determinación arriesgada, pero necesaria: decidí reelaborarlo completamente, modificando lo menos posible tanto el material temático como la marcha general armónica, pero intentando enlazar coherentemente y sin angulosidades los distintos episodios [...]”³⁹.

Ciertamente la tentación de creer que era esta una Suite inconclusa por parte de Ponce era enorme. El hecho de una publicación dudosa, la falta de un manuscrito –aunque fuera un borrador– de la segunda parte de la Gigue, la ausencia de un registro por parte de Segovia, todo hacía plausible esa explicación. No obstante, en octubre del 2008, el guitarrista Luigi Attademo publica en *Roseta* el catálogo completo de la colección de música del Archivo Andrés Segovia, donde aparece:

Suite en Re
París 18 / 21 de marzo 1931,
20 / 175x270,

³⁴ Ponce, Manuel M. *Suite for Solo Guitar*. Edición de Carlos Vázquez; revisión y digitación de Manuel López Ramos. Nueva York, Peer International Corporation, Peer Musikverlag G.M.B.H. 1094-15, 1967.

³⁵ Alcázar, M. (ed.). *Obra completa...*, pp. 220-231.

³⁶ Esta denominación –muy de moda ahora– resulta cuestionable dado que Ponce no concibió las suites como un ciclo, ni las llama así; el manuscrito de la *Suite en Re* lleva ese nombre por título.

³⁷ *Ibid.*, p. 220.

³⁸ En un correo del 28 de marzo de 2016, Miguel Alcázar, me escribió: “Alguna vez que platicué con Carlos [Vázquez] respecto a la *Suite en Re Mayor*, me explicó que habían decidido, él y Manuel [López Ramos], reforzarla armónicamente y que, para esto, habían decidido añadir acordes para darle más brío. Así que después, cuando trabajé con ella, decidí continuar la intención de Ponce, manifiesta en los primeros 27 compases que nos quedaban, y adecuar, a lo escrito y manifestado allí, todo el resto de la Gigue. También decidí no hacer mención de todo esto, en el libro, para no herir susceptibilidades, tanto de Manuel como de Carlos, al hacer un juicio público de su trabajo”. Y en un correo del 4 de abril de ese año señala: “La copia de los manuscritos debo de haberla hecho a mediados de 1986, cuando regresé de Suiza, después de mi estancia en el Instituto Jung, y las dos últimas páginas de la Gigue seguían sin aparecer. Yo creo que esa hoja debe de haberse traspapelado”.

³⁹ Manuel M. Ponce. *Sonatas y Suites para guitarra*. Gerardo Arriaga, guitarra. 2 CDs. Opera Tres, CD1024/25, 1997, libreto, p. 12.

manuscrito autógrafo a tinta del compositor con dedicatoria al final de la composición “Para Andrés Segovia” / presenta algunos apuntes a lápiz de A. S.⁴⁰.

En efecto, en el archivo de la Fundación Centro de Documentación Musical Casa Museo Andrés Segovia en Linares (Jaén, España), se encuentra un manuscrito autógrafo, a tinta y en limpio, de la *Suite en Re*, que puede ser considerado como la versión final que el autor quiso dar a esta obra⁴¹. Ponce le da el título de *Suite en Re* y establece con claridad sus movimientos, Prélude, Courante, Sarabande, Gavotte y Gigue, en cuyo final aparece la dedicatoria “París 18-21 de marzo 1931 Para Andrés Segovia” y la firma de Manuel M. Ponce. Todos los movimientos tienen detalladas indicaciones dinámicas y de expresión. Es interesante, al comparar los dos manuscritos, analizar las variantes en las decisiones del autor, que van desde simples cambios de octava en una nota o una frase, hasta el reemplazo de secciones largas como en el caso de la Courante, cuyos compases 45-52 son por entero distintos –en realidad, Segovia toca en la grabación de la BBC lo escrito por Ponce en la versión final–. Quizás lo más notable de este documento es que pone fin a la elucubración en torno a la Gigue. En efecto, Ponce termina la Gigue y en general la *Suite en Re* en marzo de 1931, por lo que puede ser considerada como una obra integral con sus movimientos diferenciados y terminados. Y esto es importante porque, así como está, hace sentido y establece la relación en la estructura de la Suite que Ponce propone tanto en la *Suite en La menor* como en la *Suite en Re*. Ambas están en cinco movimientos: el primer y tercer movimiento (Prélude/Prélude – Sarabande) contrastan con el segundo y el quinto (Allemande/Courante – Gigue), y el cuarto (Gavotte I-II) contrasta consigo mismo. La relación entre el primer y tercer movimiento está en su estructura rítmica, motivica y en el uso de la polifonía.



Ejemplo musical 3.1: Manuel M. Ponce, *Suite en La menor*, inicio del Prélude y la Sarabande. “Proyecto Editorial Manuel M. Ponce”, UNAM⁴².



Ejemplo musical 3.2: *Suite en Re*, inicio del Prélude y Sarabande. Linares (Jaén), Fundación Centro de Documentación Musical Casa Museo Andrés Segovia, manuscrito a tinta, sin signatura.

⁴⁰ Attademo, L. “El repertorio de Andrés Segovia...”, p. 85.

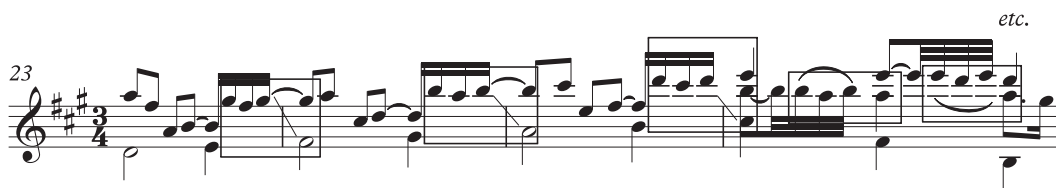
⁴¹ Quiero expresar mi gratitud a la Fundación Centro de Documentación Musical Casa Museo Andrés Segovia de Linares por haber atendido mi solicitud de consulta de este manuscrito y, pese a las restricciones de personal y laborales, haber tomado el tiempo de ubicarlo permitiéndome –en julio de 2017– hacer su análisis y comparación con la fotocopia del manuscrito a lápiz que se encuentra en la Facultad de Música de la UNAM. Aunque no fue posible ni fotografiarlo, ni escanearlo, ni hacer fotocopias de él, la sola revisión de este documento permitió dilucidar elementos fundamentales para la edición de esta suite.

⁴² Ponce, M. *Suite en La menor*... pp. 24 y 28.

Los segundos movimientos en ambas suites son ligeros y ágiles; la Allemande de la *Suite en La* es semejante a una *double* sin danza originaria (como lo hace Bach en su Giga de la BWV 996). Y su relación con el Prélude y la Sarabande está también en la aumentación del mismo motivo.



Ejemplo musical 3.3a: Manuel M. Ponce, *Suite en La menor*, inicio del Allemande.
“Proyecto Editorial Manuel M. Ponce”, UNAM⁴³.



Ejemplo musical 3.3b: Manuel M. Ponce, *Suite en La menor*, Sarabande, cc. 23-26.
“Proyecto Editorial Manuel M. Ponce”, UNAM⁴⁴.

La Courante de la *Suite en Re*, a la italiana, hace al final de cada sección un cambio rítmico, como en algunas courantes a la francesa. El cambio en los dos manuscritos de los compases 45-52 es relevante.



Ejemplo musical 3.4a: Manuel M. Ponce, *Suite en Re*, Courante, cc. 45-52. México, Facultad de Música de la UNAM, Biblioteca Cuicamatini, fotocopia, manuscrito a lápiz, sin signatura.



Ejemplo musical 3.4b: Manuel M. Ponce, *Suite en Re*, Courante, cc. 45-52. Linares (Jaén), Fundación Centro de Documentación Musical Casa Museo Andrés Segovia, manuscrito a tinta, sin signatura.

Ambos resuelven la misma cadencia armónica, son igualmente idiomáticos para el instrumento y concluyen un punto culminante en la dominante para el retorno a la tonalidad de modo muy expresivo. Sin embargo, la versión del manuscrito a tinta establece en los compases 49-52 una relación con el Prélude y la Sarabande, justamente en el uso del choque de segundas, en los pasajes análogos.

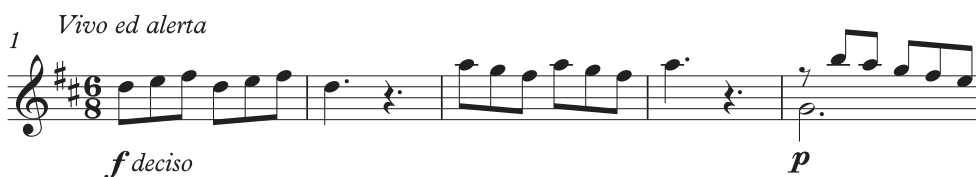
⁴³ Ponce, M. M. *Suite en La menor*..., p. 26.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 29.



Ejemplo musical 3.5: Manuel M. Ponce, *Suite en Re*, Courante, cc. 49-52, Sarabande cc. 50-53, Prélude 99-102. Linares (Jaén), Fundación Centro de Documentación Musical Casa Museo Andrés Segovia, manuscrito a tinta, sin signatura.

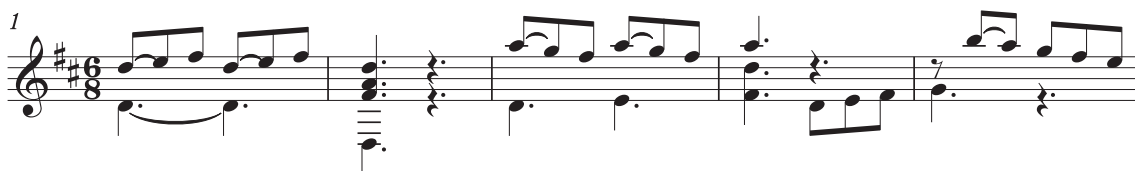
Esa disonancia melódica es particularmente significativa por formar parte del lenguaje general de Ponce en un amplio sentido. La relación que establece la Courante de la *Suite en Re* con la Gigue está en la ligereza del tempo sin un gran peso polifónico. Ponce pone *Vivace* como indicación de carácter en la Courante y *Vivo ed Alerta* en la Gigue; en ambas, la vivacidad está en lo lineal de su discurso melódico, en sus saltos de registro. Esta agilidad se vuelve pesada en la versión reforzada de Carlos Vázquez (que debió de conocer la versión terminada en el manuscrito desaparecido antes del extravío de las dos páginas de la Gigue).



Ejemplo musical 3.6a: Manuel M. Ponce, *Suite en Re*, inicio de la Gigue. Linares (Jaén), Fundación Centro de Documentación Musical Casa Museo Andrés Segovia, manuscrito a tinta, sin signatura.



Ejemplo musical 3.6b: Manuel M. Ponce, *Suite en Re*, inicio de la Gigue. México, Facultad de Música de la UNAM, Biblioteca Cuicamatini, fotocopia, manuscrito a lápiz, sin signatura.



Ejemplo musical 3.6c: Manuel M. Ponce, *Suite en Re*, inicio de la Gigue. Edición de Carlos Vázquez⁴⁵.

A partir del compás 27, los cambios se vuelven más importantes y van más allá del refuerzo armónico con bajos y acordes. Se modifica la altura de la línea melódica o incluso el trazo armónico – comprimiéndolo o ampliándolo – para llegar a los puntos de modulación, pero no teniendo las páginas faltantes del borrador a lápiz (ni siquiera en fotocopia), no se puede decir que los cambios –aparte del refuerzo armónico– sean sin duda de Vázquez, aunque eso concordaría con lo dicho por Manuel López Ramos, respecto a que la Gigue en esta edición fue mayoritariamente compuesta por Carlos Vázquez.



Ejemplo musical 3.7a: Manuel M. Ponce, *Suite en Re*, Gigue, cc. 29-44. Linares (Jaén), Fundación Centro de Documentación Musical Casa Museo Andrés Segovia, manuscrito a tinta, sin signatura.



Ejemplo musical 3.7b: Manuel M. Ponce, *Suite en Re*, Gigue, cc. 29-40. Edición de Carlos Vázquez⁴⁶.

⁴⁵ Ponce, M. M. *Suite for Solo Guitar...*, p. 14.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 14-15.

Tampoco la solución de Gerardo Arriaga está en concordancia con lo establecido en el manuscrito incompleto a lápiz, ni con aquel en tinta, al considerarla una obra en estado embrionario; la carga y modifica aún más que la editada por Vázquez, alejándose de la versión ligera y ágil de Ponce. Probablemente tampoco Segovia comprendió su carácter y musicalidad, al no querer tocarla, quizás porque la consideraba –como la primera versión de la Gigue de la *Suite en La menor*– “demasiado inocentona para finalizar”. Al poner fin a la querella que la Gigue de la *Suite en Re* suscitó –al recuperar su manuscrito final– se clarifica la concepción de Ponce de la suite barroca y, a través de ella, la multiplicidad de elementos musicales de los que hace acopio para continuar la construcción de su discurso general como compositor.

La Courante, el Prélude y el Air de danse

Las tres piezas restantes han tendido a ser relacionadas, en una suite inconclusa, por su tonalidad y por cierta información que se encuentra en las cartas de Segovia. No obstante, tanto las fuentes, como las fechas o las cartas donde se mencionan, podrían apuntar a lo contrario. La única fuente de la *Courante* en Mi menor es un borrador autógrafo, a lápiz, que se encuentra en el Acervo Manuel M. Ponce, en el Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Una sola página, firmada y fechada en París 12 de diciembre de 1930. No hay referencia en las cartas conocidas de Segovia que hablen de esta pieza y no se encuentra ninguna fuente de ella en el archivo de Linares. Su escritura es muy semejante a la que poco después utilizará para la *Courante* de la *Suite en Re*, y como en las danzas de este tipo en Ponce, solo hay barra de repetición en la primera parte. Hay dos ediciones de esta obra, una por parte de Ediciones Yolotl de 1990 como *Preludio y Courante*⁴⁷, donde se edita con el *Preludio* en La menor, al que Segovia se refiere como preludio con cejilla publicado en Schott en Si menor. Y la otra en el libro con la obra integral que publicó Miguel Alcázar en el 2000⁴⁸. Para Alcázar es posible que la *Courante* haya sido pensada como parte de la *Suite homenaje a Bach*⁴⁹, obra que figura entre las pérdidas durante la Guerra Civil española, según lo reporta Segovia en una carta de 1936:

Mi casa de Barcelona, con mi biblioteca musical, tapices, grabados, cuadros, plata abundante de Paquita y mía, recuerdos de Extremo Oriente, joyas de ambos, etc., etc., ha sido, según la expresión de un pariente de Paquita que nos comunicó veladamente la noticia, LIMPIADA [...].

Entre las cosas que más me duele haber dejado en España y que hayan destruido están tus manuscritos. Yo te ruego, encarecidamente, que poco a poco los vayas recopilando, según tus notas, y me los remitas. Sobre todo, aquellos que no fueron aún publicados, como la primera Sonata que escribiste en México para mí, el primer tiempo de la sonatina homenaje a Tárrega, la sarabanda en Mi mayor que debía seguir al preludio enmascarado, otra Sarabanda en La menor y todo el homenaje a Bach, cuya fuga estaba yo transportando últimamente para tocarla [...]⁵⁰.

⁴⁷ Ponce, Manuel M. *Preludio Courante*. Revisión de Mario Molina. México, Ediciones Musicales Yolotl, EMY-G-16, Lomas de Bezares, 1990.

⁴⁸ Alcázar, M. (ed.). *Obra completa*..., pp. 190-191.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 165 (en la numeración de las cartas que hace Alcázar en su edición, esta es la 89 y aparece sin fecha, así como la posterior [90], pero las dos se encuentran entre la 88 del 15 de mayo de 1936 y la 91 de febrero de 1937. La carta hace referencia a los sucesos inmediatos posteriores al 19 de julio de 1936).

Ahí están dos sarabandas, un *preludio enmascarado*, el *Homenaje a Bach*, todas obras que hasta ahora no conocemos y probablemente no conoceremos. No obstante, Jorge Barrón establece el contenido de la *Suite Homenaje a Bach* como “Preludio, Fuga y Capricho”⁵¹, refiriendo una entrevista de 1933 donde Ponce la listaba como no editada⁵², lo que debilita la tesis de Alcázar (quien imagina la *Courante* como parte del *Homenaje a Bach*). Barrón nos dice que en 1941 la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores anuncia sus planes de editar la *Suite Homenaje a Bach*⁵³, pero no sabemos bajo qué fuente se permite esta editorial hacer un anuncio tal y si finalmente se publicó. Quizás la *Courante* estaba ligada a alguna de las sarabandas extraviadas de las que se habla en la carta, pero mientras no se tenga otra información esta obra permanece aislada como única sobreviviente de algo que no conocemos. Es extraño que, siendo una obra terminada desde 1930, no se tenga una referencia de parte de Segovia. Al haber un manuscrito a lápiz en el archivo de Ponce se podría suponer que hubiera uno a tinta en el de Linares. Tal vez, al igual que con otras obras, Segovia le cambió el nombre: la flexibilidad barroca en lo generosamente diverso de sus formas podría ofrecer esa posibilidad. No obstante, la *Courante* en Mi menor está francamente compuesta en la estructura de una danza en dos partes que hace difícil su mudanza. Esta obra, emocionante y viva, tan ágil en la guitarra, sigue siendo un misterio gozoso para quien la escucha. Por el contrario, el *Prélude* y el *Air de danse* aparecen ya en las cartas de Segovia:

He visto tu obra. Me gusta muchísimo, y aun más el preludio que el bailable. Ya la estoy trabajando con frenesí. Si no se interpone entre el Concierto y lo tuyo, sigue los números de esta Suite, que promete ser de primera⁵⁴.

Las fechas y la referencia al *bailable* nos hace pensar que, en efecto, se trata del *Prélude* y el *Air de danse*, al que Segovia bautizará en sus grabaciones como *Ballet*. Después no hay una referencia precisa de que una suite haya sido terminada con estas piezas⁵⁵. Por el contrario, a fines de 1932, vuelve a hacer la petición de una obra barroca en la que pueda incorporar el *Prélude*, que lleva la indicación de allegro. En esta carta el propio Segovia hace la propuesta de la *Suite Homenaje a Bach*:

Quiero que te esmeres, aparte de acabar el Concierto, en hacer dos cosas importantes para guitarra sola. Primero, una suite al estilo antiguo, firmada por ti, en homenaje a Bach luthista. Y otra la Fantasía hispanizante (esta no es urgente, por ahora). En la primera quiero que despliegues todo tu saber, y tu vena melódica. Y quisiera que entre los números de la Suite hubiese una fuga (no muy larga) expresiva de tu pericia. Y que para los demás tiempos de dicha Suite, buscases denominaciones un poco diferentes de las consabidas sarabande, courante, etc. Como por ejemplo, chaconna o passacaglia, baile, etc., etc., (A esta Suite podría pertenecer el *Allegramiento*)⁵⁶.

⁵¹ En un programa de 1936 en el Wigmore Hall de Londres aparece un programa de Segovia donde la segunda de tres partes está consagrada por entero a las piezas de Weiss compuestas por Ponce (*Prélude*, *Allemande*, *Capriccio*, *Ballet*, *Sarabande*, *Gavotte*, *Gigue*); muy probablemente el *Capriccio* que ahí aparece sea el de la *Suite homenaje a Bach*.

⁵² Barrón Corvera, Jorge. *Manuel María Ponce: A Bio-Bibliography* [Bio-Bibliographies in Music, 95]. Westport, Praeger Publishers, 2004, p. 50.

⁵³ En efecto, en la tercera de forros de su edición de las *Cuatro Danzas Mexicanas* de Ponce (dedicadas como Homenaje a Paquita de Segovia en esta publicación) aparece el *Homenaje a Bach* como el número 29 del plan de edición de dicha editorial. Ponce, Manuel M. *Cuatro Danzas Mexicanas*. Montevideo, Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, 1941.

⁵⁴ Alcázar, M. (ed.). *The Segovia-Ponce Letters...*, p. 102 (en la numeración de las cartas que hace Alcázar en su edición, esta es la 57 y aparece sin fecha, así como las dos anteriores [55 y 56], pero las tres se encuentran entre la 54 del 21 julio y la 58 del 16 de noviembre de 1931).

⁵⁵ Incluso en un apartado de esa misma carta, Segovia sugiere agregar a ese conjunto de piezas “tal vez un movimiento rápido –de gigue, o de corrente– para arpeggios”, pero no menciona la *Courante*.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 127 (en la numeración de las cartas que hace Alcázar en su edición, esta es la 73 y aparece sin fecha, así como la posterior [74], pero las dos se encuentran entre la 72 del 22 de octubre de 1932 y la 75 del 11 de noviembre de 1932).

Más tarde, en 1936, Ponce hace una versión del *Prélude* para guitarra y clavecín y la ofrece como regalo de bodas a Segovia, que se casaba con Paquita Madriguera, pianista y clavecinista.

22 de marzo XXXVI

Mi querido Manuel:

[...] Has tejido una exquisita tela contrapuntística alrededor de tu antiguo Preludio, tan amado por Falla. Pruebas de los inagotables recursos de tu siempre juvenil imaginación, creando ese segundo cuerpo para aquella obrita, tan perfecto, que casi podría tener vida independiente. Y sin embargo, el ajuste entre los dos es admirable, hasta el punto que ya son dos mitades de un ser indiviso. Yo renuncio en adelante a él en provecho único de la guitarra, y espero de la vida musical de mi instrumento. Es el mejor regalo de bodas que Paquita y yo hemos recibido. Nos sirve a los dos al mismo tiempo y el usarlo nos produce un placer inefable... Si nos mandas la Suite completa, no sería extraño que empezáramos a ahorrar para adquirir un clave. Tocar una obra tuya es suficiente razón para ello...⁵⁷.

La frase “Si nos mandas la Suite completa, no sería extraño que empezáramos a ahorrar para adquirir un clave” no deja claro si la suite estaba inconclusa *per se* o si la idea de completar se refiere únicamente a una versión para guitarra y clavecín de algo ya terminado.

Segovia graba el *Prélude y Ballet* (así llamará al *Air de danse*), junto con la Gigue de la *Suite en La menor*, en marzo de 1952⁵⁸. En 1959 presenta la grabación de la versión para guitarra y clavecín, con Rafael Puyana, como *Prélude*, atribuido a Weiss y arreglado por Ponce⁵⁹. En diciembre de 1973 graba en Madrid el *Prélude* y lo atribuye ya a Manuel M. Ponce⁶⁰, lo mismo que en el documental *El canto de la guitarra* de Christopher Nupen, donde graba ambas piezas como *Ballet & Allegretto*, ya bajo la correcta atribución⁶¹.

Algunas versiones fueron publicadas con base en la grabación de 1952. Mario Gangi edita en 1960 en Bèrben el *Balletto*⁶². En 1969 Carl van Faggelen publica en Berandol el *Prelude in E*⁶³. En 1982 Rafael Andia edita las dos piezas en Editions Musicales Transatlantiques, como *Ouverture et Ballet*⁶⁴. En estas tres publicaciones se atribuyen las obras a Weiss y, como en el caso de la *Suite en La menor*, aducen el haber hecho una transcripción de la obra original, una transcripción apócrifa de un manuscrito inexistente. También basándose en la grabación de Segovia, en 1987 Ediciones Musicales Yolotl lo edita como *Balletto*⁶⁵, lo mismo que Alcázar en su libro con la obra integral, en el que publica juntas *Prélude, Ballet y Courante*; tanto Alcázar como Corazón Otero dan la atribución correcta. Todos a partir de la grabación de Segovia, asumiendo los unos que la partitura de Weiss era inaccesible, y los otros que ambos manuscritos se habían perdido. La versión para guitarra y clavecín del *Prélude* (que lleva

⁵⁷ *Ibid.*, p. 161.

⁵⁸ *An Andrés Segovia Recital*. Andrés Segovia, guitarra. Vinilo. DECCA DL 9633. Grabado en 1952.

⁵⁹ *Golden Jubilee. Vol. 2*. Andrés Segovia, guitarra; Rafael Puyana, clavecín. Vinilo. DECCA DL 9996. Grabado en Nueva York en 1957-1958, publicado en 1959.

⁶⁰ *Recital íntimo*. Andrés Segovia, guitarra. Vinilo. Fonomusic 89.2355/7 / RCA ARL 1-0864, Grabado en Madrid, Estudios Audiofilm, en diciembre de 1973.

⁶¹ *El canto de la guitarra (Documental)*. Andrés Segovia, guitarra; Christopher Nupen, realización; David Findlay, fotografía; Peter Heelas y Chris Fraser, edición; Derek Williams, sonido. Allegro Films. Grabado en Granada, La Alhambra, en 1977.

⁶² Weiss, Silvius Leopold. *Balletto*. Transcripción para guitarra y digitación de Mario Gangi. Ancona, Edizione Musicali Bèrben, E. 1113 B., 1960.

⁶³ Weiss, S. L. *Prelude in E*. Transcripción de Carl van Faggelen. Toronto, Berandol Music Ltd., BER1171 1668, 1969.

⁶⁴ Weiss, Silvius Leopold. *Ouverture et Ballet*. Realización de Rafael Andia. París, Editions Musicales Transatlantiques, E.M.T 1668, 1982.

⁶⁵ Ponce, Manuel M. *Balletto*. Revisado por Julio César Oliva. México, Ediciones Musicales Yolotl, EMY-G-7, Lomas de Bezares, 1987.

la indicación de *Allegro non Troppo, piacevole*) fue editada también en Yolotl⁶⁶, a partir del borrador autógrafo a lápiz que la propia Corazón Otero incluye como fotografía en su libro *Manuel M. Ponce y la guitarra*⁶⁷. El original de este manuscrito se encuentra en el Archivo Histórico del Estado de Zacatecas⁶⁸. Una parte de la escuela de guitarra moderna, al no contar con un manuscrito de la versión para guitarra sola, ha tendido a abandonar la versión grabada por Segovia y la reemplaza por la parte de guitarra de la versión para guitarra y clavecín, sin considerar la posibilidad de que Ponce, al hacer este arreglo, pudo haber modificado la parte de la guitarra.

Vale la pena señalar que, a pesar de que las habíamos considerado siempre obras extraviadas en la Guerra Civil española, ni la *Suite en La menor*, ni la *Suite en Re*, ni el *Prélude* ni el *Air de Dance* están mencionados en la lista de la carta de 1936. Tampoco lo está el manuscrito de la versión para guitarra y clavecín que envía como regalo de bodas, ahora desaparecido. De entre ellas, la única en haber sido grabada completamente era la *Suite en La*. Así, revisando el catálogo publicado por Luigi Attademo en *Roseta*, dos entradas llaman la atención:

Air de Dance

2 / 174x270,

manuscrito a tinta del compositor

obra no publicada⁶⁹.

I. Prélude

París 19 oct / 1931

6 (3) / 164x267,

manuscrito a lápiz del compositor

de la parte de guitarra de la

composición para guitarra y clave⁷⁰.

Llaman la atención por varias razones. Resultaba curioso encontrar una obra desconocida, no editada, de Ponce para guitarra. Al consultar el *Air de Dance* nos damos cuenta de que es, en realidad, la obra que Segovia grabó como *Ballet*. En cuanto al *Prélude*, era un poco extraño considerar un manuscrito fechado en 1931, como la parte de guitarra de una obra para guitarra y clavecín que data de 1936. Al revisar este manuscrito queda claro que se trata del borrador a lápiz de la versión original del *Prélude*. Esta información explica por qué estas dos piezas no figuran en la lista de obras perdidas; de alguna manera, habían sobrevivido.

El manuscrito del *Prélude* está en un cuadernillo de hojas engrapadas. La primera página tiene como encabezado la palabra *Pièces*, y abajo del lado izquierdo al inicio de la obra aparece con la número *I. Prélude* y la indicación de *Allegro*, lo cual hace pensar que Segovia se refería a él como *Allegramiento* en la carta de 1931. El hecho de que esté firmado y fechado nos da la imagen de una obra terminada, pese a que se trata de un borrador. Las partes menos claras son la de los compases 71-74 y 85-86, justamente aquellas en las que la grabación de Segovia difiere del manuscrito para guitarra y

⁶⁶ Ponce, Manuel M. *Prélude para guitarra y clavecín*. Revisión de Julio César Oliva. México, Ediciones Musicales Yolotl, EMY-D-01, Lomas de Bezares, 1985.

⁶⁷ Otero, Corazón. *Manuel M. Ponce y la guitarra*. México, Fonapas, 1981, pp. 40-50.

⁶⁸ Debo esta información a Ricardo Miranda, quien lo localizó allí en octubre de 2018.

⁶⁹ Attademo, L. "El repertorio de Andrés Segovia...", p. 84.

⁷⁰ *Ibid.*

clavecín. En realidad, aunque no está escrito con toda claridad, sí lo está con la suficiente como para suponer que Segovia toca lo que Ponce concibió. Probablemente esos pasajes estarían más definidos en una versión en limpio y a tinta de esta obra, y es bien posible que existieran ambos manuscritos –uno a lápiz y otro a tinta– como en el caso de la *Suite en Re*. De hecho, del *Air de danse* hay dos versiones, una que está en limpio a tinta, en una hoja suelta y que tiene como encabezado al centro de la página el número 2. Esta notación nos hace pensar que esta obra era la segunda de la de las *Pièces*. Pero lo que apunta más a esta conclusión es un manuscrito autógrafo a lápiz, que no viene registrado en el catálogo hecho por Attademo, que Ponce intitula *Air à danser*, y que desgraciadamente Emilia Segovia, la última viuda del guitarrista, atribuye, con una anotación en la parte superior de la primera página, como una copia hecha por su marido. Esta hoja suelta coincide con el papel del cuadernillo del *Prélude* –lo más significativo es la muesca que tiene en el borde del lado izquierdo, que coincide con la hecha por el engrapado en el *Prélude*–. Esto deja claro que Ponce considera ambas obras en un conjunto de piezas –y las bautiza así– y que en principio el *Prélude* debiera anteceder al *Air de danse*. No sabemos si Ponce hubiera querido articular más piezas ni si alguna de las sarabandas reportadas extraviadas por Segovia formaban parte de este ciclo. No es fácil imaginar que hubiera la intención de incorporar la *Courante*, porque de ser así y al haber sido compuesta un año antes, Segovia debió de tener ya noticias de ella, y no reporta ni la pérdida de un manuscrito en tinta, ni manifiesta opinión alguna, cuando sí lo hizo de las otras dos. Y, sin embargo, Ponce toma el *Prélude* para hacerlo parte de otra obra, más allá de las peticiones de Segovia o el repertorio para guitarra. En 1934, Ponce reelabora el *Prélude* en una versión para orquesta de cuerdas, como el segundo movimiento, Interludio, de su música de escena para *La verdad sospechosa* –de Juan Ruiz de Alarcón–, en el montaje con el que se inaugurara el Palacio de Bellas Artes de México.

Conclusiones

La primera conclusión al revisar lo descubierto en estos años sobre el repertorio barroco de Ponce es el constatar que ya hay suficiente material para hacer una edición bien informada, correcta en su atribución y basada en fuentes autógrafas en el caso de la *Suite en Re*, del *Prélude* y *Air de danse*⁷¹. Otra conclusión que vale la pena tomar en cuenta es que, ahí donde creíamos que Segovia cambiaba las obras de Ponce, los manuscritos nos dejan ver que en realidad era el propio Ponce quien lo había hecho. Esto debiera permitirnos ver con otros ojos la colaboración –y sus límites– entre estos dos artistas, abandonando de una vez la tesis de un guitarrista abusivo y un compositor blandengue. Tener un rechazo anticipado por la participación de Segovia es tan grave como tener una anticipada aceptación. Es probable que, si tuviéramos los diferentes manuscritos de la *Sonata III*, encontraríamos que las variantes en el primer movimiento, entre las diferentes grabaciones de Segovia y lo editado por Schott, sean en realidad de Ponce, y todas se ajustaran orgánicamente a la estructura de la obra, con ingenio y belleza. Esto vale también para las diferencias entre el manuscrito que se encuentra en la Facultad de Música de la UNAM y lo editado por Schott (Edition Andrés Segovia), sobre el primer movimiento de la *Sonata Romántica*. En ese sentido, al encontrar las diferentes versiones de Ponce sobre la misma

⁷¹ El “Proyecto Editorial Manuel M. Ponce” de la Facultad de Música de la UNAM está ahora en la elaboración de una coedición de estas obras con la Fundación Centro de Documentación Casa Museo Andrés Segovia.

obra, es posible imaginar que gustara de soluciones múltiples para los mismos pasajes, y esto no solo en la guitarra. Obras que tienen formas definitivas, pero no únicas y de ese modo, una vez más, hace acopio de su herencia musical en un largo aliento, al dejarnos no la versión pétrea de una pieza, sino la posibilidad, siendo la música suceso, de una obra que se reformula más de una vez (inútil evocar las muchas veces que Bach reelaboró sus obras –o las ajenas–, dejándonos la tarea de su ejercicio dentro de lo múltiple).

Al analizar este repertorio, al estudiarlo y escucharlo, encontramos muchos de los elementos que constituyen el lenguaje de Ponce, el más avanzado y el más personal. Porque más allá de la suma en el discurso de este autor, el que refleja su tiempo (y en un sentido toda obra refleja su tiempo), está también ese lenguaje que se vuelve tan esencial (y las limitaciones de la guitarra lo permiten), que puede habitar en cualquier estilo. Ponce escribe el repertorio barroco entre 1929 y 1932, en París, en el momento que terminaba por establecer su síntesis, esa que seguirá un proceso evolutivo hasta el final de su vida. Son obras por encargo, es verdad, pero eso no las hace menos personales. Descalificarlas por tener como punto de partida una intención predeterminada es obrar contra la práctica musical misma. El repertorio para guitarra de Ponce es una ventana esencial a todo su catálogo. Cada obra tiene un espejo en una otra no guitarrística. El repertorio barroco está relacionado con todas esas obras que poseen elementos arcaizantes, como el *Canto y danza de los antiguos mexicanos* o el ciclo de *Seis poemas arcaicos*; o aquel con referencias al barroco como el *Preludio y fuga sobre un tema de Bach* y el *Preludio y fuga sobre un tema de Händel*; más aún en aquel que recrea el estilo antiguo como en la *Petite Suite Dans Le Style Ancien* o su versión del villancico *¡Ay, qué dolor!* de Antonio de Salazar⁷²; y en general con el contrapunto como una constante en su escritura.

En este punto podemos aventurar una respuesta a la pregunta formulada al inicio, el porqué Ponce acepta la propuesta de Segovia de componer para la guitarra en estilo barroco y darle una atribución apócrifa. Más allá de la necesidad de engaño al especialista, en el que Segovia podía establecer un repertorio histórico sin el juicio sobre lo auténtico de su factura, más allá también de que esta fuera una práctica existente, pensando en Romain Gary y Emil Ajar (o en Emil Ajar y Romain Gary), en la del Barrio Gótico de Barcelona, en la sinfonía 37 de Mozart, en las mentiras de Borges o de Peer Gynt, en las reliquias de Baudolino, en las muchas alegrías que nos han dado las cientos y miles de falsificaciones que vemos expuestas como originales en los museos, me atrevo a formular la tesis, desde luego errónea, de imaginar que en ese riesgo, en la mentira, Ponce encontró la posibilidad de creación que solo es posible en la libertad, adquiriendo el derecho de reelaborar, como si fuera la primera vez, la belleza musical de otro tiempo.

Todo acto de percepción es hasta cierto punto un acto de creación, y todo acto de memoria es hasta cierto punto un acto de imaginación. Nuestra inteligencia y sensibilidad entienden y atraviesan un barroco como el de Ponce en un presente recordado. Ponce consigue que todo un periodo quepa en el imperfecto y frágil cuerpo de la guitarra, y la invención de un barroco que conserva sus valores de unidad, originalidad y expresión intactos. Quizás esta tesis pueda formularse mejor en la última carta donde Segovia habla de la *Suite en La menor*, al describir una velada con Villa-Lobos, donde una vez más su satisfacción estuvo en conseguir, desde su instrumento, la invención de un barroco que pudiera

⁷² Véase la contribución conjunta de este autor y Javier Marín-López en este mismo volumen.

estar al lado del de Bach, y en la que expresa, a través de esta obra, el gran regalo que representó para la guitarra el repertorio de Ponce.

22 de octubre 1940

[...] No pude entonces resistir la tentación de darle a conocer la suite en La menor que tú me escribiste... Aguardé un rato, para que la comparación no fuese demasiado violenta⁷³, toqué entretanto el concierto de Castelnuovo, acompañado por Paquita, y despues toqué la Suite, sin previa aclaración. Pasaje por pasaje, numero por número, era un constante gesto de placer y de sorpresa por parte suya. Y repetía: “No hay nada como Bach. Es admirable, delicioso”, etc., etc. Cuando acabé, le dije: ¿Sabes quién ha escrito eso? Y él, que se quedó muy extrañado ante la posibilidad de que lo hubiese escrito otro que no fuese Bach, dijo: “¿Quién?” “Pues Manuel Ponce”, dejé caer suavemente... Su asombro fue verdadero y no se tomó el trabajo de disimularlo... A partir de ese momento, toqué varias cosas tuyas que tengo ahora en estudio. El primer tiempo de la Sonata III, en Re. Las variaciones sobre la Folía, la Mazurca, dos preludios, etc. Acabamos tocando más de siete veces consecutivas el trozo de tu Concierto... Y dijo textualmente: “El de Castelnuovo está muy bien, pero éste es obra de un músico que sabe y que al mismo tiempo tiene un gran corazón de artista...”⁷⁴.

⁷³ Segovia se refiere a un *Preludio* de Villalobos que el propio compositor interpretó. La narración del guitarrista asevera que en dicha obra (probablemente el *Preludio* n.º 3) Villalobos intenta imitar a Bach.

⁷⁴ Alcázar, M. (ed.). *The Segovia-Ponce Letters...*, pp. 211-212.